



Décadrages

Cinéma, à travers champs

16-17 | 2010

Les abîmes de l'adaptation

Compte rendu

Cinéma et mouvement ouvrier en Suisse : le trésor et ses cartes

Roland Cosandey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/246>

DOI : 10.4000/decadrages.246

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2010

Pagination : 138-148

ISBN : 978-2-9700668-1-1

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Roland Cosandey, « Cinéma et mouvement ouvrier en Suisse : le trésor et ses cartes », *Décadrages* [En ligne], 16-17 | 2010, mis en ligne le 10 février 2011, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/246> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.246>

© Décadrages

Cinéma et mouvement ouvrier en Suisse : le trésor et ses cartes

par Roland Cosandey



Stefan Länzlinger, Thomas Schärer, « Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst ». Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz, Zurich, Chronos, 2009, 179 p., 32 ill., 1 dvd (8 films).

Le lecteur attentif découvrira vite que nous sommes dûment remercié, dans l'ouvrage dont il va être question ici, pour la lecture que nous en avons faite avant publication. Passer en revue un manuscrit en fin de rédaction est un exercice qui peut contribuer à le peaufiner, mais son rayon d'action est circonscrit, par force, à des interventions de détail ou à quelques conseils éditoriaux. Se lancer dans une recension du travail désormais publié, c'est poser la relation avec les auteurs, en y incluant le lecteur présent ou futur, à une autre échelle.

On se doute bien, après ce prudent préambule, que nous entendons prolonger l'échange d'informations entre chercheurs (qui suppose par exemple qu'une source ne relève pas du brevet d'invention et qu'elle est communicable) par les éléments d'une discussion critique plus approfondie.

Publié par les éditions zurichoises Chronos, «*Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst*». *Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz* de Stefan Länzlinger et Thomas Schärer a l'ambition de couronner provisoirement les travaux menés ces quinze dernières années sur la relation entre cinéma et mouvement ouvrier en Suisse, travaux qui ont pris la forme d'études, de versements en archives, de campagnes de préservation, de catalogage, et, afin de faciliter l'accès aux films, de transferts vidéo. Depuis 2006, le rassemblement des archives de la Centrale suisse d'éducation ouvrière (CSEO)¹ et la mise à disposition de son fonds cinématographique en copies vidéo aux Archives fédérales constituent, à notre connaissance, une situation de recherche unique en Suisse pour ce qu'il est convenu d'appeler, bizarrement, la «non fiction».

Mobilisant les principaux acteurs institutionnels du domaine – Cinémathèque suisse, Archives fédérales, Sozialarchiv, Memoriav – et des chercheurs universitaires (Lausanne, Bâle), le développement parallèle de ces différentes entreprises apparaît aujourd'hui comme l'un des plus intéressants acquis de la récente historiographie suisse du cinéma. Le projet de produire «un tableau d'ensemble des matériaux» («eine Gesamtschau des Materials», p. 11) ne pouvait donc être plus opportun. Placé sous le patronage du Sozialarchiv, introduit par la double signature de Jakob Tanner et Anita Ulrich, le tableau d'ensemble proposé par «*Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst*»... comprend aussi l'édition en DVD de huit films complets, musicalisés pour l'occasion².

Les quelques études antérieures apparaissant dans une sphère éditoriale plus spécialisée³ ou étant même demeurées inédites⁴, on peut parier sans trop de risque que l'ouvrage de Länzlinger et Schärer constituera une référence d'accès facile, la première à laquelle iront pendant longtemps aussi bien des usagers intéressés par l'histoire politique et sociale de la Suisse que par son histoire cinématographique. C'est d'ailleurs bien dans cette perspective qu'il est conçu, invitant par sa forme à la lecture continue comme à la consultation.

L'ouvrage s'articule en quatre parties: une étude historique portant sur la période 1910-1960 (80 pages), une analyse détaillée de six des huit films édités en dvd (37 pages), une filmographie commentée comptant 76 notices, ordonnées chronologiquement et portant sur des films de nature diverse, datant de 1917 à 1962, dont la copie est conservée sous

¹ En allemand: Schweizerische Arbeiterbildungszentrale (SABZ). Depuis 1991, Movendo, Institut de formation des syndicats, toujours sis à Berne.

² Cette conjonction n'est pas proposée pour la première fois par Thomas Schärer, qui est l'auteur d'un ouvrage sur les fameux cours de cinéma donnés à la fin des années 1960 à la Kunstgewerbeschule de Zurich. Publié à l'occasion des dix ans de la section Film/Video de la Hochschule für Gestaltung und Kunst, «*Wir wollten den Film neu erfinden*». *Die Film-arbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967-1969*, Zurich, Limmat Verlag, 2005, est également accompagné de l'édition dvd d'une anthologie des films d'atelier qui furent réalisés dans ce cadre par trois volées de «jeunes cinéastes suisses», édition effectuée après une opération de sauvegarde soutenue par Memoriav.

³ Cinoptika, «Cinéma et mouvement ouvrier: d'une source à l'autre», in Brigitte Studer et François Vallotton (éd.), *Histoire sociale et mouvement ouvrier. Un bilan historiographique 1848-1998*, Lausanne/Zurich, Editions d'en bas/Chronos, 1997, pp. 187-222.

Dominique Stéphane Rudin, *Propagandafilme aus der schweizerischen Arbeiterbildungszentrale 1931-1947. Evidenzproduktion und Kollektivformierung*, Bâle, Universität Basel, Philosophisch-historische Fakultät, 2005, mémoire inédit, en ligne: <http://fr.memoriav.ch/html/de/home/film/pdf/Lizentiatsarbeit%20sabz%20Rudin.pdf>.

⁴ Félix Stürner, *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma. Politique, discours et réalisations cinématographiques de la Centrale suisse d'éducation ouvrière 1918-1937*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Section d'histoire, juillet 1994, mémoire inédit, consultable au Département des manuscrits de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne.

5 Les auteurs signalent une quinzaine de titres qui semblent n'avoir pas subsisté matériellement, ainsi que l'existence de quelques fonds encore inexploités (pp. 133-134). Une estimation généreuse, toutes catégories confondues, aboutit, pour la période envisagée, à moins de deux cents documents. Un dixième seulement de cette production relève de l'économie ordinaire du film de commande.

une forme ou une autre (25 pages), enfin, *last but not least*, monté dans la jaquette, le dvd. Celui-ci est centré judicieusement sur les deux décennies de l'activité de production la plus dense, la période 1931-1946, six des huit titres étant antérieurs à 1940⁵.

Au-delà de la richesse des éléments informatifs mise en valeur par la forme du livre, au risque de quelques redondances entre l'historique, la description monographique et la notice filmographique, l'approche soulève quelques questions qui font l'objet de cette recension, centrée sur les enjeux méthodologiques et leurs conséquences sur l'interprétation. Elles portent sur les critères de jugement auxquels recourent Schärer et Länzlinger et sur le statut de l'œuvre cinématographique, deux points dont on verra comment ils sont liés.

Ein Werktag / Une journée de travail – par exemple

Le dvd contient évidemment le film le plus célèbre dans la perspective critique des auteurs. Celle-ci est formulée en ces termes : de tout le corpus dont ils font état, *Ein Werktag*, réalisé en 1931 pour le Parti socialiste suisse à l'occasion de la campagne électorale pour les Chambres fédérales, est l'un des rares films à présenter le « témoignage d'une volonté d'expression artistique » (« [das] Zeugnis von einem künstlerischen Ausdruckswillen ») et cette « force de rayonnement qui lui permet de durer, au delà des limites temporelles étroites assignées par la campagne politique » (« ... die Strahlkraft, den beschränkten zeitlichen Rahmen, der ihm durch die politische Kampagne gesetzt war, zu überdauern », pp. 125-126). Cet accomplissement esthétique, qui le détacherait de son emploi circonstanciel, fait de *Ein Werktag* l'œuvre la plus souvent mentionnée et la plus longuement abordée – dans une description d'ailleurs très littérale, à l'instar de toutes les présentations des films du dvd, comme si le lecteur n'avait pas loisir de constater un certain nombre de choses *de visu* ou comme si le dvd avait été conçu sans que l'on ait songé à construire une relation de complémentarité dynamique entre le document accessible et son commentaire (pp. 95-101).

Ce que le spectateur d'aujourd'hui n'est guère susceptible de discerner, soit les enjeux et les mots d'ordre qui « informent » le film, la manière dont la trilogie ouvrière socialiste – parti, syndicat, coopérative – y est figurée, le sens politique qu'il faut attribuer à un élément visuel donné comme purement rhétorique – le leitmotif de l'imprimerie coopérative –, bref le contexte historique et la manière dont ce dernier détermine singulièrement le discours filmique, sont à peine explorés par les auteurs, qui estiment peut-être que leur synthèse sur l'évolution politique du PSS en donne les clés (pp. 30-35). On ne trouvera donc

pas vraiment d'éléments précis sur la campagne dont ce film n'était qu'un des moyens de propagande (même pas une description ou une image de l'affiche, dont est pourtant célébrée la valeur esthétique!). Quant aux données concernant sa circulation, elles ne sont pas vraiment exploitées, alors qu'elles font douter d'une large présence nationale (p. 100). Les auteurs concluent leur présentation par une valorisation assez singulière :

« Bien que le film soit de bout en bout mis en scène, par la précision du dessin de ses personnages, par sa complexité, par de nombreuses scènes tirées de la vie réelle du travail, il apparaît plus authentique que nombre de films que l'on dit documentaires. » (p. 100) ⁶.

Cette phrase résume une vision de son objet qui court tout au long de l'ouvrage. Au détour d'une description, parce qu'une scène semblerait avoir été prise sur le vif (p. 103) ou qu'une foule de figurants apparaîtrait vraie plutôt que composée de comparses (pp. 98-99), surgit ce jugement d'authenticité, qui se combine avec une certaine idée de ce qui serait « cinématographique » pour constituer une sorte de critère de valorisation ultime. La dénonciation des « stéréotypes » en est une des conséquences, symptomatiquement exprimée de la manière la plus forte là où les auteurs ne les attendraient pas, en l'occurrence dans les films amateurs, en vertu de l'idée que devraient s'y manifester une spontanéité et un degré de vérité plus grands, les caméras étant plus maniables et moindre le contrôle institutionnel (p. 54)... Ainsi est-ce en raison de son « naturel » (« Unverstelltheit ») que *Solidarität* de Robert Risler (1934), également présent sur le dvd, mérite tous les éloges (pp. 110-111).

A cet *a priori* s'ajoute un curieux amalgame esthétique-politique qui conduit les auteurs à considérer *Ein Werktag* comme une œuvre issue de l'horizon idéal du « mouvement ouvrier », parce qu'on y reconnaît des éléments formels « visiblement façonnés par le cinéma prolétarien de la République de Weimar et le cinéma révolutionnaire russe » (« sichtlich geschult am proletarischen Film der Weimarer Republik und am russischen Revolutionskino »). Le cinéma prolétarien, désignant ici la production du Parti communiste allemand et le cinéma soviétique, étant mis au compte du « mouvement ouvrier », voici ce film électoral social-démocrate de 1930 relever positivement, ultime valorisation certes plus culturelle que politique, d'une Gauche générique et quasiment révolutionnaire. Alin Gherman, le compositeur auquel a été confié l'accompagnement de *Ein Werktag* – pas de dvd de films muets sans musique, et pas de musique sans interprétation... – ne s'y est pas trompé. Fort peut-être du fait que deux de ses citations musicales figurent dans le chansonnier publié par la CSEO, il place *L'internationale* sur des images

⁶ « Obwohl von A bis Z inszeniert, wirkt der Film durch seine genaue Figurenzeichnung, seine Vielschichtigkeit und seinen zahlreichen Szenen aus dem realen Arbeitsleben authentischer als viele sogenannte Dokumentationen ».

illustrant les réalisations effectuées ou promises par le PSS (coopératives d'habitation, Maisons du Peuple, lieux de travail assainis, hygiène populaire et jeunesse saine) et convoque, sur des images de cortège avec fanfare et étendards divers, une des versions de *Bandiera rossa* («Rivoluzione vogliamo fare / viva il socialismo [alternative non retenue : «viva il comunismo»] e la libertà»). Enfin, dans l'idée sans doute d'accentuer le trait révolutionnaire, bien que cet accent ne convienne guère à une campagne électorale socialiste nationale (même à une époque de confrontation marquée), il plaque sur des images de vacances ouvrières au Tessin l'air d'*Addio Lugano bella*, une composition qui évoque bel et bien ce canton, mais comme terre d'exil politique et dans le répertoire anarchiste. Pour le dire d'une manière polémique, une formule idéale semble courir en filigrane dans l'analyse de Schärer et Länzlinger, qui manifeste au fond le regret que le Parti socialiste suisse ou l'Union syndicale n'aient pas confié la réalisation de leurs films de propagande au Vigo d'*A propos de Nice* (France, 1930), au Storck de *Sur les bords de la caméra* (Belgique, 1932) ou au Buñuel de *Las Hurdes* (Espagne, 1933).

La qualité, à quelle aune ?

Dédaignant une approche historique des genres, les auteurs abordent les films avec l'idée qu'il y aurait *un* langage cinématographique, considéré comme le modèle auquel peu de réalisations, dans la production qu'ils étudient, parviendraient à se conformer. Ils attribuent ce défaut à diverses causes, en particulier aux «limites techniques des caméras de l'époque» («Die technische Beschränkungen der damaligen Kameras», p. 79), à leur peu de maniabilité supposée (p. 77), au prix élevé du négatif (p. 79), et surtout à un certain état de conscience esthétique. Leur analyse distribue ainsi bons points et blâmes, les premiers selon que scénaristes et cinéastes semblent avoir une meilleure idée de «l'effet de l'expression cinématographique et avant tout de la narration» («Die Wirkung der Filmgestaltung und vor allem der Erzählhaltung», p. 78) – ailleurs il est question d'une vertu nommée «conscience de la qualité cinématographique» («filmisches Qualitätsbewusstsein», p. 42). Le blâme va aux films qui ne témoignent pas vraiment de progrès par rapport aux «plates et statiques représentations de manifestations ou de réalisations sociales» («kunstlose statische Darstellungen von Demonstrationen oder sozialen Errungenschaft», p. 77), statisme et défaut de qualité artistique dont ils voient même la manifestation dans deux brefs sujets d'actualités montrant les cortèges de protestation contre le renchérissement mobilisés par l'Union syndicale suisse le 30 août 1917 (p. 43).

Cette vision d'un «degré de développement du langage cinématographique» («filmsprachliche[r] Entwicklungsgrad», p. 77), qui postule la recherche d'une autonomie expressive de l'image et de l'image seule, entraîne à considérer le recours important aux cartons de texte comme un défaut de communication (pp. 81-82) et non comme la part d'un système discursif global et, de manière plus fondamentale, comme l'expression d'une conception propre du lieu où se manifeste le sens.

Délaissée depuis une bonne vingtaine d'années par les études cinématographiques en raison de ses impasses interprétatives, cette conception de l'histoire, basée sur la notion de progrès, s'applique d'autant plus mal ici que les films les plus importants du corpus envisagé relèvent du cinéma de commande. Elle relègue en marge de l'interprétation un aspect aussi essentiel que la négociation des contenus et des formes entre les divers acteurs de la production, même si des éléments bienvenus en sont donnés au gré d'informations ponctuelles. Elle postule aussi, plus ou moins clairement, que le film est une entité autonome.

Or, ne relevant généralement pas d'une esthétique qui serait fondée sur un rapport de transparence au réel ou de témoignage documentaire, mais plutôt de ce qu'on pourrait appeler une «rhétorique du signe», ces films sont d'autant plus susceptibles d'être modifiés, selon les circonstances variables de leur utilité, de la production à la diffusion⁷. Cette labilité intrinsèque oblige à considérer les copies comme autant de documents individuellement significatifs, à prendre en compte la singularité des versions. Et c'est se condamner à ne rien tirer de cette plasticité essentielle que d'aborder le document, comme le font Länzlinger et Schärer, en usant indistinctement du dernier bout de la chaîne, qui se présente sous la forme de transferts vidéo d'où la plupart des informations «philologiques» ont été automatiquement effacées par le passage d'un format à l'autre⁸. La chose est d'autant plus sensible ici que ces transferts proviennent en partie de copies rescapées ou dupliquées en x^e génération dans les années 1960-70, lors d'une étape fondamentale pour la transmission de ces documents : leur transformation par la CSEO en un répertoire historique rétrospectif⁹.

Ainsi, après avoir lu que cette production accuserait pour le son également un retard par rapport à l'évolution technique du cinéma, envisagée ici de manière linéaire (pp. 80-81), comment pourrait-on comprendre, en prenant connaissance de la filmographie, pourquoi et comment des films parlants deviennent muets, des copies 16mm concurrencent des 35mm, alors que d'autres n'apparaissent qu'en 16mm, sans que ne soit clarifié s'il s'agit de réductions d'époque, de réductions tardives ou de

⁷ Le cas le plus patent est celui de l'image du secrétaire syndical dans *Die schweizerischen Gewerkschaften* (1946). Faute d'avoir pu disposer de l'acteur prévu, le personnage est incarné anonymement par Jacques Uhlman, président de la section zurichoise de la FTMH. Cette distribution ne convint pas à la CSEO, qui protesta auprès de la maison de production, le physique du syndicaliste ne correspondant pas au «type de l'ouvrier sorti du rang qui préside une assemblée» («der Typus des Arbeiters aus dem Betrieb, der eine Versammlung präsidiert» (lettre de la CSEO à Praesens-Film, 28 janvier 1946), cité d'après Länzlinger et Schärer, p. 124, et Dominique Stéphane Rudin, «Zur Relevanz der Begleitdokumentation von historischen Filmquellen. Eine exemplarische Analyse von *Die schweizerischen Gewerkschaften* (1946) aus dem Filmbestand der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale», dans Kurt Deggeller, Ursula Ganz-Blättler, Ruth Hungerbühler (éd.), *Gehört – Gesehen. Das audiovisuelle Erbe und die Wissenschaft*, Baden, hier + jetzt, 2007, p. 69.

⁸ Memobase, la source catalographique principale des films de ce corpus est, de surcroît, un instrument conçu pour la recherche documentaire et non pour l'histoire du cinéma (consultable en ligne).

⁹ Ce changement a fait l'objet d'un catalogue approprié : Hedi Schaller, *Als das Gestern Heute war. Historische 16-mm-Archivfilme aus dem Verleih der SABZ, CSEO, Berne* 1980.

films originellement tournés et montrés en 16mm, ni enfin précisé le sens qu'il faut donner à la désignation « copie originale » ?

Cette complexe fabrique des versions, contrairement à ce que l'on est amené à croire, ne caractérise en rien le cinéma dont il est question ici, car elle constitue aussi bien le régime de diffusion des films industriels, touristiques, institutionnels ou scolaires, mille fois plus nombreux durant cette période (ce chiffre n'a rien de rhétorique !), que les films politiques et éducatifs, qu'ils soient de gauche ou de droite, eux aussi diffusés par des organismes centraux comme l'Office suisse d'expansion commerciale ou le Cinéma scolaire et populaire suisse, et le plus souvent aussi dans d'autres lieux que les salles de cinéma¹⁰.

Nos remarques portent sur un chapitre de synthèse dont le titre, « A la recherche d'une expression filmique propre » (« Auf der Suche nach einer eigenen Filmsprache », pp. 77-86), résume bien le propos et dont les attendus réapparaissent évidemment dans l'approche des films singuliers proposée dans les notices filmographiques et la description plus détaillée des films édités en dvd. Avant ces pages, les auteurs livrent néanmoins un tableau utile de l'organisation dont relève d'une façon ou d'une autre la plupart des films du corpus, la Centrale suisse d'éducation ouvrière, créée en 1912 par le PS et l'Union syndicale suisse, dirigée par Hans Neumann durant la période d'activité la plus productive dans le domaine qui nous intéresse ici (pp. 13-29).

Tableau clair et riche en informations, au point qu'au fil de ces pages consacrées à la discussion culturelle du cinéma, engagée dès les années 1910, à la constitution dans les années 1930 d'un répertoire de films idéologiquement adaptés à la mission de l'institution, à l'établissement parallèle d'une production fragile et sporadique, à la diffusion des films, soutenue par des opérateurs formés à l'interne et favorisée par l'évolution des projecteurs substandard après le milieu des années 1930, on en viendrait vite à oublier que la CSEO n'était pas une centrale cinématographique, que le cinéma n'y occupa pas une position prépondérante parmi les tâches de formation politique et syndicale de l'organisme ni ne mobilisa jamais l'essentiel de ses ressources financières.

La question du répertoire

Un dernier point nous paraît mériter observation, qui touche à la délimitation du corpus et à sa compréhension. Les auteurs abordent l'ensemble des films rattachables au « mouvement ouvrier » en prenant en compte ce qu'on appellera, pour simplifier, la « production propre ». Celle-ci relève de manière variable des instances socialistes que sont les syndicats, le parti – représenté aux trois échelles (communale, canto-

¹⁰ Sur la question des copies, voir Roland Cosandey, « Slatan Dudow, *Bulles de savon* (1934) et la Suisse, ou Le mouvement des copies », 1895, n° 60, mars 2010, pp. 92-99, ainsi que www.cinematheque.ch/f/expo/hommage-a-lasarra-cici-1929/programme.html (point 4). Par ailleurs, les détails fournis dans les notices filmographiques ne lèvent pas la confusion entre format de production, de diffusion et d'archivage. La présentation des données dites de générique prête aussi à discussion. La règle de l'anonymat du personnel de réalisation – et dans le domaine politique, cet anonymat s'applique parfois même à la maison de production – est une caractéristique du film de commande. Significative, cette caractéristique devrait entraîner le respect d'une des normes qui donnent leur lisibilité aux notices établies à partir des films eux-mêmes : la distinction entre les données livrées par la copie et celles qui proviennent d'une source non-filmique.

nale, nationale) –, les unions sportives et autres associations de loisir, les coopératives, énumérées ici dans l'ordre d'importance décroissant de leur rôle de commanditaire cinématographique¹¹. La centralité de la CSEO, dans l'histoire de l'usage politique du film par les organisations socialistes suisses, ne tient pas seulement au lien qu'elle entretient avec cette production, mais à l'ensemble de son activité de diffusion, c'est-à-dire à son répertoire, qui comprenait des films étrangers, soviétiques (peu, évidemment!), allemands, autrichiens ou français.

C'est bien ce qu'il ressort de divers passages de l'historique, tout en étant à peine suggéré par la filmographie et, hélas, tout à fait ignoré de l'index, où l'on ne retrouve pas le titre des « grandes œuvres révolutionnaires ou socialement critiques » (« revolutionäre oder sozialkritische filmische Meilensteine »), distribuées avec plus ou moins de résonance par la CSEO, ni la trace d'opérations aussi significatives que l'adaptation, sous le titre de *Der junge Tag*, d'un film tchèque de Václav Kubásek (*Svitání*, 1933)¹². Ce cas fait l'objet d'un développement qui pourrait même entraîner à considérer comme productions propres toutes les œuvres adaptées par la CSEO (pp. 74-75). La filmographie esquisse d'ailleurs la chose en incluant trois films de cette catégorie, *Kolleg Breiter wird vernünftig* (Julius Pinschewer, All., 1928, au répertoire dès 1931, réadapté en 1941-42), *Der Tag des Arbeiters* (anonyme, milieu des années 1930, donné comme tchèque, une origine que nous ne sommes pas parvenu à confirmer) et *Bulles de savon* (*Seifenblasen*, Slatan Dudow, France, 1934, au répertoire quatre ans plus tard).

L'historique ne dit rien de deux cas particulièrement importants, *L'idée* de Bartosch (France, 1933), dont la CSEO discuta même le financement au stade de la production, et les films du Parti socialiste autrichien passés en Suisse vers 1934, dont la trace matérielle s'était perdue dans le pays d'origine et qui témoignent, pour les années 1930, du lien le plus étroit établi par la CSEO avec un organisme étranger équivalent¹³.

Chantiers ouverts

La discussion menée ici, d'ordre méthodologique et interprétatif – les deux font la paire –, ne devrait pas dissimuler l'apport de « *Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst* »... C'est d'abord l'accès direct, donné grâce au dvd, à un ensemble de films complété par leur commentaire, puis l'élaboration de la première filmographie générale de ce domaine, comportant des éléments de contexte le plus souvent puisés dans les archives des instances impliquées et dans des publications internes comme les *Film-Nachrichten* de la CSEO (n° 1, 1936), faisant ainsi la démonstration de leur richesse comme sources.

11 On fera la distinction entre commanditaire et producteur d'images. Dans le premier cas, la réalisation est confiée à une firme, en l'occurrence principalement des maisons zurichoises (Praesens, Central-Film, Gloria-Film, ProFilm), qui produisirent en tout et pour tout, entre 1929 et 1962, quelque vingt films dans ce cadre, originellement en 35mm. Dans le deuxième cas, la réalisation est généralement le fait d'amateurs, en format substandard, certains figurant au générique de leur production, comme Robert Risler (à l'enseigne de Borrisfilm Zürich), d'autres restant anonymes, comme c'est le cas de nombreux films internes sur les organisations de jeunesse et les loisirs ouvriers (Faucons rouges, Satus, Amis de la nature, Arbeiter-Touring-Bund). Signalons qu'un titre de la filmographie n'appartient pas au domaine socialiste, *Hände wollen arbeiten* (1939), émanation de la Schweizerische Zentralstelle für freiwilligen Arbeitsdienst, une création de la catholique Caritas. La chose semble avoir échappé aux auteurs, qui mettent l'accent sur la participation de Kurt Früh dans une perspective auteuriste (pp. 45-46, p. 149). Sur l'action catholique dans le champ cinématographique en Suisse, voir Adrian Gerber, « *Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie* », *Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908-1972*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2010.

12 Par un curieux parti-pris, l'index des films ne comprend que les septante-six titres de la filmographie (tout en omettant de renvoyer à l'occurrence qui correspond à leur notice...). Les autres films mentionnés dans le corps du texte n'ont pas été indexés !

13 Felix Stürner signale à ce propos le rôle de conseiller qu'a pu jouer le social-démocrate Fritz Rosenfeld, critique de cinéma de l'*Arbeiter-Zeitung* (Vienne), et les liens noués par la CSEO avec son alter ego autrichien (Stürner, *op. cit.*, p. 51). Mentionnons par ailleurs que Rosenberg participa au Congrès international du cinéma indépendant de La Sarraz en septembre 1929 (voir Brigitte May, Michael Omasta (éd.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker*, Vienne, Filmarchiv Austria, 2007, ainsi que Christian Dewald (éd.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik*, Vienne, Filmarchiv Austria, 2007). Deux films de fiction du Parti social-démocrate autrichien produits dans un contexte électoral, dont la CSEO avait des copies, figurent dans les deux dvd édités par Christian Dewald et Michael Loebenstein sous le titre *Proletarisches Kino in Österreich*, Vienne, Filmarchiv Austria, 2007. Il s'agit de *Das Notizbuch des Mr. Prim* (Frank Ward Rossak, Autriche, 1930, 68') et *Die vom 17er Haus* (Arthur Berger, Autriche, 1932, 60').

De partie en partie, nous voyons aussi apparaître des protagonistes dont l'action mérite désormais d'être étudiée de manière plus approfondie. Des hommes d'appareil, comme Hans Oprecht, Hans Neumann, des voix critiques comme Otto Kunz, Jakob Bühner, des hommes politiques comme Victor Cohen, impliqué dans l'élaboration des scénarios¹⁴.

Par rapport aux travaux antérieurs, un enrichissement considérable est représenté par ce que l'on apprend de la production des amateurs, en particulier le Zurichois Robert Risler, figure clé du militantisme socialiste zurichois (pp. 57-63), et le Biennois Emil Rufer, secrétaire du Syndicat de la métallurgie et de l'horlogerie (pp. 56-57). La question du cinéma amateur prend ainsi un tour nouveau, car se dessine une production plus riche que ne le laisse entendre l'opinion courante selon laquelle le cinéaste amateur ne pouvait être qu'un bourgeois doté d'une automobile décapotable et d'une épouse au bénéfice d'un permis de conduire.

L'ouvrage offre aussi la possibilité de réfléchir à certaines friches. Des problématiques, déjà esquissées par Cinoptika, mériteraient d'être approfondies. Mentionnons l'influence possible de la conception «prolétarienne» de Willi Münzenberg¹⁵, les formes diverses que prend la discussion du cinéma par la gauche politique et intellectuelle, depuis les interventions «réformistes» des premières années 1910 à la réflexion menée par le PSS dans le cadre de l'élaboration de la loi sur le cinéma, en passant par le rôle joué par la thèse marxiste de Peter Bächlin (*Der Film als Ware*, Bâle, 1945). Ce qui inclut aussi une activité qui échappe au cadre de ce livre, celle des associations de spectateurs, ciné-clubs créés à la fin des années 1920 pour contrer la censure des films soviétiques, guildes du film nées dans les années 1930 en même temps que certaines coopératives d'édition, sans oublier, plus largement, les écrits de la critique s'exprimant sur le cinéma dans la presse de gauche.

Dans le même ordre d'idée, il ressort du livre que l'examen systématique des archives de la CSEO, procès-verbaux et publications internes, permet d'établir les contours précis du discours porté sur les films, au gré des projets, des instructions et des bilans, seule façon d'échapper à l'anachronisme critique¹⁶. Les pages consacrées aux formes de la projection (pp. 22-24), dont Neumann, à peine entré en fonction comme secrétaire de la CSEO, définit les modalités et les attendus en 1933, signalent bien l'intérêt d'une telle analyse quand il s'agit de reconstituer la dimension pragmatique de la séance, une approche qui oblige, elle aussi, à relativiser fortement l'idée d'une autonomie de l'œuvre, voire du genre.

Enfin, une étude de cas qui aborderait par exemple la manière dont la Centrale sanitaire suisse, d'obédience communiste – contraste intéres-

¹⁴ Ce genre d'énumération est cruel pour le lecteur : comme l'éditeur n'a pas jugé bon d'établir un index des personnes, il devra tout lire pour repérer leur occurrence dans le texte...

¹⁵ Willi Münzenberg, *Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda*, Neuer Deutscher Verlag, Berlin, 1925.

¹⁶ On lira à ce propos Dominique Stéphane Rudin, *Propagandafilme aus der schweizerischen Arbeiterbildungszentrale 1931-1947*, op. cit. Voir aussi, dans un article extrait de ce mémoire, ses considérations sur le trésor (le document filmique) et sa carte (la documentation non-filmique), ainsi qu'une analyse de la rhétorique visuelle et verbale d'un film également commenté par Schärer et Länzlinger: Dominique Stéphane Rudin, «Zur Relevanz der Begleitdokumentation von historischen Filmquellen. Eine exemplarische Analyse von *Die schweizerischen Gewerkschaften* (1946) aus dem Filmbestand der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale», op. cit., pp. 64-71.

sant –, recourut au cinéma dans son action espagnole, yougoslave et allemande entre 1937 et 1947 (les films ont été déposés à la Cinémathèque suisse) enrichirait considérablement la compréhension de l'usage politique du film et obligerait à aborder frontalement la question en termes de répertoire plutôt que d'isoler la production propre¹⁷. On retrouverait là l'obligation d'en passer par une approche matérielle des copies, une des particularités développées ces dernières années en Suisse par une historiographie du cinéma fortement associée à l'archive¹⁸.

Conformément à la ligne d'un ouvrage qui fonde sa démarche sur l'accessibilité de ses sources filmiques, fournissons pour finir quelques informations complémentaires au lecteur. Elles lui donneront la possibilité de juger sur pièces d'autres réalisations que celles figurant dans le dvd et dont les auteurs traitent aussi.

Les trois importantes productions de Gloria Film (Adolf Forter) que sont *Lasst uns tapfer beginnen* (1947), *Mitenand gahts besser!* (1949), *Für eine bessere Zukunft* (1953), figurent dans la série des trois dvd de *Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz*¹⁹. La lecture du développement consacré au *Ciné-journal suisse* (pp. 63-67) peut être nourrie par la consultation de *La Suisse pendant la 2^e Guerre* édité par la Cinémathèque (coffret de 2008),



Arbeit und Wohlstand für alle, Centrale suisse d'éducation ouvrière, Union syndicale suisse, 1934/35, prod. non identifié. Film pour le soutien à l'initiative populaire «pour combattre la crise économique et ses effets», lancée le 15 mai 1934 par le PSS et l'USS, rejetée en votation, le 2 juin 1935.

¹⁷ Affirmer que «la concurrence de gauche, Parti communiste suisse ou organisations syndicales rouges, ne manifestait pas d'enthousiasme pour le cinéma» («[...] bei der linken Konkurrenz, etwa bei der Kommunistischen Partei der Schweiz (KPS) oder der Roten Gewerkschaftsorganisation, regte sich kein cineastischer Eifer», p. 9) peut être vrai sur le strict plan de la production (et s'agit-il de manque d'enthousiasme?). Mais le jugement est peu pertinent quant à l'utilisation politique du cinéma par la gauche d'obédience communiste, comme en témoignent deux actualités soviétiques de 1918, importées peut-être via le conseiller national Fritz Platten, l'un des fondateurs du Parti communiste suisse unifié en 1921 (les copies d'époque de *La vie à Moscou en 1918* / *Aus Moskaus Leben im Jahre 1918* et *La lutte de la Révolution en Russie* / *Aus der schwersten Tagen der russischen Revolution* sont conservées à la Cinémathèque suisse), les actions du Secours ouvrier international dans la campagne d'aide à l'URSS au moment de la famine de 1921-1922, le ciné-club de l'Association des Amis du film nouveau à Genève à la fin des années 1920, les séances de l'Association suisse des Amis de l'URSS, les campagnes de l'Association des amis de l'Espagne républicaine pendant le conflit espagnol, en relation avec la Centrale sanitaire suisse (CSS), l'activité de la IFO-Film zurichoise en 1936-1938 (Otto Muggli, Robert Risler).

¹⁸ Voir à ce propos Roland Cosandey, Pierre-Emmanuel Jaques, «Histoires de cinéma. Territoires, thèmes, travaux», *Revue historique vaudoise*, t. 115, Lausanne, 2007, pp. 9-25.

¹⁹ Yvonne Zimmermann (éd.), *Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz. Auftragsfilme 1939-1959*, Zurich, Praesens, s.d. [2007], 3 dvd. Le compte rendu qu'a donné Pierre-Emmanuel Jaques de cette précieuse anthologie du film suisse de commande, où l'on retrouve maisons de production et cinéastes qui réalisèrent quelques fois aussi des films pour le PS, les syndicats ou les coopératives, se termine par des considérations sur la notion de qualité, de contrainte de la commande et de mise en valeur historiographique rejoignant certaines des remarques développées ici. Voir Pierre-Emmanuel Jaques, «Compte rendu – dvd», in *Décadrages*, n° 12, printemps 2008, pp. 89-98.

qui contient au moins cinq sujets en relation avec la représentation du monde ouvrier, dont *Le visage de l'ouvrier suisse* (CJS 141.1, 30.04.1943) et *Education des ouvriers et leurs loisirs* (CJS 141.3, 30.04.1943).

Enfin, signalons que l'ensemble des films d'Emil Rufer est accessible en ligne sur le site www.memreg.ch. L'activité de ce cinéaste amateur biennois, instituteur, secrétaire syndical et animateur des Faucons rouges est mise pour la première fois en évidence par Länzlinger et Schärer au-delà de son inscription locale. Le fonds homogène exceptionnel que constitue cette cinquantaine de bobines tournées entre 1930 et 1950 a été déposé par MemReg (Bienne) au Lichtspiel (Berne). Dans ce haut lieu de la préservation du cinéma amateur, le chercheur peut en visionner les copies 16mm originales, qui sont des inversibles. En effet, ce type de réalisations, en nombre dans le corpus envisagé dans l'ouvrage des Zurichois, n'a souvent existé qu'en une seule copie, ce qui n'est pas sans conséquence sur la compréhension de son mode de circulation et de son statut. Où l'on retrouve l'importance de pouvoir discerner, au moins dans l'approche filmographique, les formes originales de cette abstraction que l'on désigne du nom de «film», dont l'accès électronique, en plus ou moins grossière définition, ne fait qu'accroître la dématérialisation.